LE STYLE GOTHIQUE

SES ORIGINES, SA SUPÉRIORITÉ MATÉRIELLE ET MORALE

S'il y avait une qualification à donner à l'étude qui va suivre, on pourrait dire qu'elle se rattache à la philosophie de l'architecture; Daniel Ramée, Viollet-Leduc et quelques autres auteurs spéciaux ont déjà montré comment on dégage le but moral et la portée intellectuelle du milieu des procédés techniques qui sont les moyens matériels du plus grand et du plus utile des arts. Mais on chercherait vainement un exposé clair et rapide des conditions qui constituent les mérites du style gothique, et c'est là ce que je me propose de présenter à nos lecteurs.

Des descriptions enthousiastes de nos vieux monuments, des vues ingénieuses ou poétiques, il en existe un grand nombre : la juste admiration des chefs-d'œuvre de l'esprit humain est un fond commun, ouvert à tous ceux qui pensent et même à ceux qui se contentent de sentir vaguement; cette distinction essentielle est parfaitement exprimée dans le récent ouvrage d'un écrivain, dont nous avons tant de fois apprécié le talent d'exposition : « Il y a deux admirations, dit M. Eugène Loudun : celle du gros public et celle de l'homme instruit. L'homme instruit voit les qualités d'un chef-d'œuvre et les explique. Le gros public, le vulgaire admire aussi; il est des œuvres qui s'imposent : il ne saurait dire pourquoi il admire, mais il sent que ce qu'il a devant les yeux est admirable. Un paysan ne s'écriera pas : c'est beau! mais il emportera une image de ce qu'il a vu, et à un moment, il lui en viendra un

souvenir qui lui fera lever la tête, comme pour la voir encore (1). »

Ce sentiment d'enthousiasme, qu'il soit muet ou bruyant, le style gothique l'inspire au plus haut degré, et plus qu'aucun autre système d'architecture. Mais, il faut bien le dire, chez la plupart des écrivains, les motifs de l'admiration sont toujours à côté des causes réelles : l'ornementation, les petits détails sur lesquels on insiste surtout, ne sont que des accessoires, dont la suppression ne changerait rien et ne détruirait pas le mérite essentiel de l'œuvre. Ce mérite, c'est ce qu'il s'agit d'exposer : il faut expliquer les sources du sentiment religieux qui n'eut jamais un tel interprète; le saisissement de l'effet général constatant la supériorité intellectuelle et morale du système; enfin, cette impression intime, profonde, durable, que le style gothique a seul le pouvoir de faire éprouver.

Je viens me consacrer à remplir cette lacune de la critique des arts : Je ne chanterai point les louanges de l'ogive ou les mérites de l'arc doubleau; je ne m'arrêterai pas à décrire les merveilles des rosaces et des vitraux, les sculptures sur pierre et sur bois, ni tous les détails secondaires, communs aux divers styles, ou que, du moins, tous les styles peuvent s'approprier légitimement; ce que je prétends démontrer, c'est que le style gothique est indépendant de toutes ces minuties, et que, s'il sait en tirer le meilleur parti, il renferme en lui-même, dans ses principes propres, la plus haute expression que l'art ait jamais atteint. Je prouverai en même temps que ce style est français, et que notre patrie n'a point de plus complète manifestation de sa supériorité intellectuelle et morale.

I

L'ARCHITECTURE EN GÉNÉRAL

L'architecture est le premier des arts : comprenant tous les autres, elle les subordonne à ses combinaisons; elle est l'ensemble, les autres sont les détails. Elle a sur tous les arts un autre genre de supériorité : faisant seule l'application méthodique des sciences les plus diverses, elle est elle-même une science de premier ordre, qui se dore aux rayons de l'idéal. Chronologiquement, elle précède en

(1) Eugène Loudun, *l'Italie moderne*, p. 27. — Paris, Rétaux-Bray, 1886, in-18.

tous lieux les autres manifestations de l'intelligence; se modifiant incessamment, selon les besoins des époques successives, elle n'a d'autre histoire que celle des progrès de l'humanité elle-même. Elle devient ainsi l'une des plus complètes expressions de l'évolution humaine.

Lorsque les manifestations sont sincèrement établies, complètement accentuées, elles créent les styles, sortes de testaments que les siècles qui disparaissent laissent aux siècles à venir, comme des preuves de leur valeur morale et de leur génie personnel, chacun de ces styles est un poème épique : souvent aussi grand et parfois non moins varié que l'*Iliade* ou l'*Enéide*, il ne raconte pas seulement les mœurs et les pensées, il les montre en action, il les conserve dans leur primitive nature et sous une forme qui brave les injures du temps; il fait servir la matière à la manifestation de l'idée.

Celui qui cherche la philosophie de l'architecture ne doit avoir sous les yeux qu'un seul genre de monuments, le temple. C'est là que, de tout temps, l'humanité dirigea ses aspirations vers l'idéal et tous les efforts de son intelligence. Ce fut sans doute parce que l'habitation consacrée à la Divinité apparaissait, aux yeux des populations croyantes, comme méritant des soins, exigeant des proportions de beaucoup supérieures à tout ce qui est accordé à l'usage spécial de l'individu; mais c'est aussi, c'est surtout, parce que l'idéal et le divin étant choses identiques, ou du moins dérivant l'une de l'autre, on ne saurait toucher au premier sans effleurer le second. Là où il n'y a pas de temples, l'architecture n'existe pas, l'art lui-même est absent, et s'il devait venir un jour où la construction du temple serait bannie des principes de la structure et de l'art, ce jour-là marquerait le point de départ d'une irrémédiable barbarie. Après la bataille de Salamine, les Athéniens, rentrant dans leur ville détruite par les Perses de Xerxès, avant de relever leurs demeures en ruines, eurent pour première préoccupation la reconstruction du temple d'Athénée, de Minerve, protectrice de la cité : par cet acte, ils montrèrent combien ils étaient dignes de prendre la première place, en tête de la liste des peuples dont les sentiments élevés ont honoré l'humanité.

Ce qui caractérise l'architecture, et même le style, ce n'est pas l'ornementation, avec ses peintures et ses sculptures, lesquelles dépendent de l'époque et des circonstances, c'est la structure, avec ses méthodes et ses procédés.

Des méthodes, il y en a deux principales, qui sont la charpenterie et la maçonnerie. Chacune d'elles à ses procédés appropriés au but qu'elle poursuit.

La charpenterie est l'art d'assembler les matériaux longs, de façon à obtenir la stabilité par leur juxtaposition. Son système de structure réside dans la colonne et la plate-bande. La colonne produit le support vertical; la plate-bande donne le support horizontal reposant sur l'autre genre, qui prend alors le nom générique de piédroit. Son procédé normal, c'est l'appareil sec sans ciment, ni mortier, mais avec chevilles, clous et crochets, mortaises, étriers et tous autres moyens analogues de résistance aux poussées verticales et latérales; la nature des matériaux n'est que secondaire. Son principe, c'est la stabilité due à l'emploi intelligent des forces de la pesanteur et de la résistance.

La maçonnerie est l'art d'agglomérer les petits matériaux, ordinairement de nature minérale; son système de structure réside dans l'arc et la voûte à l'état parfait, reposant sur des piédroits, simples comme ceux de la charpenterie, ou compliqués d'une foule de façons qui lui sont propres. Son procédé, c'est l'appareil humide, par le ciment ou le mortier, employés même avec les grands matériaux que la charpenterie assujettit par d'autres moyens. Son principe, c'est la cohésion par les agglutinants, tantôt d'accord, tantôt en opposition avec les lois de la statique.

Un membre est une pièce simple ou composée, qui a une existence propre, en raison de sa forme et de sa fonction. Celui qui soutient les autres reçoit le nom de support. Les supports sont les éléments essentiels de la structure : le premier rang appartient à la colonne, qui en est le type idéal. La colonne est isolée, engagée ou absolument enveloppée : alors elle est remplacée par le pilier, le piédroit.

Il est inutile de décrire la plate-bande, qui est une pièce transversale portant sur des supports verticaux, son emploi est secondaire dans l'architecture gothique.

Quant à l'arc et à la voûte, le gothique emploie le plein cintre, l'arc brisé, l'arc surbaissé et même l'outrepassant des Maures : cela dépend de la fantaisie du constructeur. Mais la plupart des monuments de style gothique donnent la préférence à l'ogive ou arc brisé, ce qui l'a fait considérer à tort comme étant l'essence même du gothique.

En tant que figure de géométrie, l'ogive est un tracé résultant

de l'intersection de deux arcs cintrés. On l'a retrouvé dans les monuments de l'antiquité la plus reculée : au trésor d'Atrée, à Mycènes; dans les égouts de Ninive et en vingt autres pays disséminés dans l'ancien et le nouveau monde. Mais il n'y a là, en réalité, que la figure : les carreaux étant superposés à plat, la clef de voûte ne présente aucune solidité, et la disposition générale est en opposition avec les lois de la structure. La vraie ogive est composée, de même que le plein cintre, de claveaux qui se contrebuttent; mais elle est deux fois plus solide, parce que sa forme porte l'effort vers le haut et le divise (1).

C'est dans les monuments arabes qu'on trouve d'abord l'emploi de l'ogive vraie; mais, à raison des remaniements que la plupart d'entre eux a subis, le premier édifice où elle ait une date certaine est la mosquée de Touloun, au Caire, bâtie en 850. L'architecte en fut un chrétien byzantin, qui n'employa que la brique et la chaux. Dans les siècles suivants, les Arabes et les Maures abandonnèrent l'ogive pour l'arc outrepassant, qui est bien moins solide. Mais il est probable que les architectes n'ont pas emprunté l'ogive aux monuments arabes, et qu'elle est provenue, chez eux, de quelque combinaison locale (2).

On vient de voir que la structure a deux principes généraux : la stabilité, qui est de la charpenterie; et la cohésion, qui appartient à la maçonnerie. La structure gothique a inventé ou du moins savamment développé un troisième principe général, qui est *celui* de l'équilibre artificiel, obtenu au moyen de forces agissant en sens opposé.

Un système d'architecture (et non plus simplement de structure) est une façon particulière de comprendre les règles, les méthodes, les procédés et les principes. Lorsqu'une tendance artistique le soumet à un idéal déterminé, le système devient un style.

II

LES STYLES ANTÉRIEURS AU GOTHIQUE

La plupart des civilisations eurent leurs styles caractéristiques. En cherchant bien, on en trouverait une vingtaine, dont l'étude

(1) Rondelet, *l'Art de bâtir*, dit que la force de l'ogive est à celle du plein cintre, comme 7 est à 3.

(2) Voyez L. Vitet, *Rapport* au ministre de l'intérieur, 1831. — D. Ramée, *l'Histoire de l'Architecture.*

éclaire singulièrement l'histoire de l'humanité. Mais le travail sommaire que j'exécute ne doit tenir compte que de ceux dont les principes ont participé à la création ou au développement du style gothique. J'écarte donc, de parti pris, les styles égyptien, phénicien et autres orientaux, pour arriver directement au style grec de la grande époque, lequel peut d'autant mieux servir de point de départ, qu'il est lui-même basé sur l'observation la plus consciencieuse des lois de la nature.

Grec. — Ce style peut se définir : « une admirable application de tous les principes de l'art et de la science spéciale, quant à l'effet extérieur ». La méthode est celle de la charpenterie; son système de construction réside dans la plate-bande posant sur des colonnes; son procédé est l'appareil sec, sans la moindre apparence de ciment ou de mortier. Les matériaux furent rarement les métaux et le bois : dans les chefs-d'œuvre, le marbre seul est employé, même pour les solives et les chevrons. La perfection de la structure n'est surpassée que par celle du plan, lequel réalise l'idéal d'une harmonieuse sincérité. Pas un membre qui ne concoure à l'ornementation, pas une décoration qui n'augmente la solidité de la structure; pas une fonction inutile ou qui se dissimule. L'articulation tout entière de l'édifice apparaît dans sa belle nudité, comme la statue antique dont les formes ne souffrent pas le contact d'un voile importun. Bien plus, pour racheter les nombreuses illusions de l'optique, l'architecte pratique une foule d'artifices dont nos contemporains ne paraissent pas se douter et que nos ouvriers ne sauraient exécuter.

Avec cette perfection sans égale de la méthode et des procédés, l'art grec est restreint : le seul objet qu'il remplisse complètement, c'est la décoration extérieure : le temple est un joujou qui ne peut servir à rien, si ce n'est, comme le dit quelque part M. E. Loudun, à l'ornement de la ville (1). L'intérieur, obscur et encombré de supports, est absolument sacrifié : Jamais le peuple n'y pénétra, et l'on ignore ce que le sacerdoce y pouvait faire. Ces défauts, apparents dans les plus petits édifices, devinrent insupportables dès qu'on voulut s'élever aux grandes dimensions : les mensonges architecturaux auxquels il fallut recourir firent ressortir le vice essentiel du système. Le style grec n'a pas d'application pratique.

Etrusque. — Les Etrusques n'eurent pas de style propre, mais

(1) Eugène Loudun, *l'Italie Moderne*, p. 37.

ils apportèrent, d'Asie en Italie, les procédés de la construction en maçonnerie. C'est déjà beaucoup; et ils les ont tellement développés, qu'on peut leur attribuer ce que cette méthode a de meilleur. On leur doit le procédé de la construction en pierres de taille par assises régulières, les appareils en petits matériaux avec mortier et ciment; enfin, l'arc en plein cintre et la voûte en berceau, plus solides et moins coûteux que la plate-bande et les autres procédés des peuples primitifs et des Grecs.

ROMAIN. — On a dit, non sans raison, que les Romains furent des pirates qui s'approprièrent non seulement les possessions, mais les idées de la partie du monde qu'ils parvinrent à dominer. Ayant pris les procédés de construction des Etrusques, ils les employèrent aux égouts, aux ponts, à toutes les œuvres d'utilité publique. Vainqueurs de la Grèce, ils résolurent d'en accaparer le style architectural; mais reconnaissant tout de suite que les petites dimensions de ces *beaux édifices ne se prêtaient à aucun emploi pratique, ils n'en* adoptèrent la forme que pour en faire un manteau à leurs vilaines constructions; leurs grandes bâtisses étant terminées selon les procédés traditionnels, ils se mirent à les habiller à la grecque : ce qui, dans Athènes, était l'expression de la structure elle-même, devint, à Rome, un lambris, une chemise destiné à couvrir la nudité des murs. Le plus souvent, le patron étant taillé sur des membres d'une toute autre dimension, on vit des lambeaux disparates s'assembler, au hasard et former un habit d'arlequin collé sur une masse quelconque, sans que l'on s'inquiétât si l'apparence extérieure donnait l'idée de la répartition réelle de l'œuvre. De là, ces supports qui ne portent rien, ces frontons accusant une toiture absente, ces fenêtres qui n'éclairent pas, ces portes qui ne conduisent nulle part, et toute cette décoration postiche qu'on peut enlever comme un pardessus superflu, sans que l'édifice cesse d'être complet. De là enfin, l'architecture mensongère et à contre-sens qui a revécu dans le style de la Renaissance, et qui s'est perpétuée jusqu'à nos jours.

BYZANTIN. — « C'est, ai-je dit ailleurs, le style romain, transformé rationnellement, comme l'auraient fait les anciens Grecs, s'ils avaient adopté le système de l'arc et de la voûte. » Pensant que le système romain de construction répondait seul aux besoins d'une puissante civilisation, les Byzantins entreprirent d'y introduire la logique, en conciliant les exigences de la structure avec les effets de la forme extérieure. Avec eux, la colonne reprend son indépen-

dance; remplissant le vrai rôle de support, elle soutient l'arcade et la voûte; on supprime les ordres désormais inutiles : le chapiteau, devenant cubique, reçoit, sans porte-à-faux, la tombée des archivoltes. Livrées au choix du raisonnement, toutes les proportions dépendent des circonstances. Comme chez les Grecs, le mur n'est plus un faux support, mais une simple clôture : la calotte sphérique du dôme ne s'étend plus naïvement sur un mur ou sur un cercle de supports, elle repose sur quatre maîtresses piles, qui supportent autant d'arcs énormes et de pendentifs. A Sainte-Sophie, dit Viollet-Leduc, « on ne trouve pas un membre, même décoratif, qui ne remplisse une fonction nécessaire ». C'est l'art grec appliqué aux procédés romains. Toutefois le style byzantin n'est pas suffisamment dégagé des ornements inutiles et il les entasse avec une profusion qui n'est pas toujours justifiée.

Arabe et Mauresque. — Dérivés du byzantin, mais sans en avoir le caractère sérieux et savant, ceux-ci ne cherchent que l'ingéniosité du détail décoratif, en dehors du mérite de la structure. S'il en est question ici, c'est que les artistes et même les architectes du gothique leur ont fait de nombreux emprunts : l'ogive, divers détails employés d'abord par les constructeurs des édifices romans, et toute cette série de petites merveilles sculpturales qui font l'admiration des bonnes gens, mais dont le grand art n'a pas besoin.

III

LE ROMAN, PRÉCURSEUR DU GOTHIQUE

La grande date intellectuelle de la civilisation moderne, c'est l'an mil, Guizot l'a dit et l'on ne saurait trop le répéter.

En Occident, les ténèbres féodales avaient atteint leur plus profond degré d'intensité; toutes les traditions artistiques de l'antiquité étaient perdues, celles des Byzantins et des Arabes s'introduisaient à peine. Cette date fatale, où l'on attendait la venue de l'Antéchrist, avait frappé tous les esprits d'une indicible terreur. Plusieurs abandonnèrent tout soin, toute espérance; un grand nombre se jeta dans les cloîtres : jamais aucune époque ne vit fonder autant d'abbayes, ni surgir autant de nouveaux ordres monastiques. Sous divers prétextes, la frayeur se maintint jusqu'en 1003. Le règne de l'Antéchrist ne devait-il pas durer deux ans et demi? Mais, enfin, les inquiétudes s'apaisèrent.

Aussitôt, une incroyable ardeur se manifesta de toutes parts : les monastères s'élevèrent comme par enchantement, et chacun d'eux voulut se compléter au moyen d'une église ouverte au public; le cloître avait ainsi son trait d'union avec le monde : « On eût dit, selon l'expression pittoresque du moine de Cluny, que le monde se secouait et que, dépouillant la livrée de la vieillesse, il revêtait partout la robe blanche des églises (1). »

C'est au début de cette période que l'on vit s'élever Saint-Bénigne de Dijon, où la nouvelle architecture reçut le nom de *romana*, parce que l'on crut que Frère Hunald avait renouvelé les procédés des Romains. Il est vrai qu'on envoyait les moines artistes se former à Rome, dont les monuments passaient pour offrir les meilleurs modèles à étudier; on fit aussi venir d'Italie les ouvriers d'art qu'on aurait difficilement trouvés ailleurs : ces raisons justifient mieux le nom du style roman, que tous les motifs qu'on est allé chercher dans l'usage des langues romanes.

Plus avisés que ne le devaient être les artistes de la Renaissance et que ne le sont nos contemporains eux-mêmes, les frères-maçons du onzième siècle n'eurent garde de copier servilement l'architecture des Romains. L'aspect luxueux, théâtral et profane de ces grandes fabriques, enveloppées de superbes mais futiles ornements, ne répondait point aux idées graves qui régnaient alors, à l'austérité des doctrines, à la simplicité de la vie, à l'état de pauvreté d'une société qui ployait sous le poids de tant de désastres et de sujets de crainte. S'inspirant plutôt du byzantin, dont il n'ignorait pas les mérites, le frère-maçon voulut opérer des réformes par des voies parallèles : cherchant un objet différent, il eut le bonheur de l'atteindre.

Partant du type séculaire de la basilique, il modifia le plan, dans l'intérêt de la circulation; et, dans les collégiales ouvertes au public, il réserva, derrière le maître-autel, l'espace nécessaire à la réunion des moines, hôtes essentiels de l'édifice. Il supprima la couverture en bois, trop facile aliment des incendies : on commença par les voûtes en berceau sur piliers *à la byzantine*; structure économique, mais peu solide et poussant énormément sur les côtés; l'emploi de la voûte romaine, composée de deux berceaux qui se pénètrent, atténua médiocrement le mal. Ce qu'il fallait, c'était

(1) Raoul Glaber, *Hist.*, L. III, ch. IV, dans *Script. Franc.*, vers 1048.

faire porter la poussée d'aplomb sur les piliers, afin de désintéresser les entrevous et les arcades latérales; on y réussit : l'emploi des arêtes localisa la poussée et les colonnes engagées recevant directement l'action des arêtes, contrebuttèrent le pilier de quatre côtés. Là est l'invention, le grand mérite de l'art roman, plus ingénieux que le romain et le byzantin lui-même; à cet égard, il est le premier modèle du gothique.

Mais, sur les côtés, les arêtes aboutissaient au mur extérieur, qui ne pouvait les supporter; et, comme on n'y voulut pas mettre des piliers qui auraient gêné la circulation, le support fut placé en dehors, sous la forme d'un contrefort vertical et en talus.

L'audace était grande et l'architecte en fut effrayé. Aussi ne ménagea-t-il point la proportion du plein, à l'intérieur. Rond ou carré, le pilier est court, trapu, énorme; la voûte est peu élevée. L'édifice tend à se développer en largeur, contrairement aux lois de l'élégance; accumulant jusqu'à deux doubles bas côtés, et les faisant circuler autour de la nef et du chœur, il donne au service religieux des facilités jusqu'alors inconnues. Je passe les mérites de détails et d'ornementation, dont plusieurs appartiennent déjà à l'art byzantin : l'indépendance de la colonne, la variété des chapiteaux, l'alternance des formes prévenant la confusion des effets; l'emploi judicieux de la plate-bande sous l'arc qui la décharge, au rebours du procédé romain qui compromet la première, et rend inutile le second; l'ornementation intérieure, ronde, renflée, bizarre, fortement ciselée : art un peu lourd, mais remplissant son double but, solidité et gravité.

Le style roman est français, puisque c'est dans notre pays qu'il fut inventé et qu'il produisit ses plus beaux modèles. On peut le définir : « une transformation française et monastique de l'art romain, parallèle à l'art byzantin, auquel il emprunte une partie de ses procédés. »

IV

ORIGINES DU GOTHIQUE

Je définis le style gothique : « une transformation française et laïque de l'art roman, avec détails provenant de sources diverses, en alliant la légèreté à la force, la délicatesse à la gravité, la solidité à l'économie. »

Le terme de gothique est absolument impropre : les Goths, peuple barbare et ignorant de tout art et de toute science, ne furent pour rien dans l'invention de ce style, pas même en Italie, où Palladio de Vicence passe pour avoir vulgarisé ce terme (1). Les autres fanatiques de l'art grec et romain, selon Vitruve, qu'ils comprenaient assez mal, se plurent à flétrir d'une qualification injurieuse ce qu'ils ne comprenaient pas du tout : au fond, c'était l'école italienne insultant l'école française. La première finit par prévaloir même en France : à la suite, on traita de gothiques tous les édifices construits depuis la chute de l'empire romain en Occident, jusqu'à la Renaissance. Cela signifiait Moyen Age et barbarie, mais il n'y avait aucun sentiment vrai de l'art et du style, aucune connaissance des méthodes et des procédés. Plus tard, on admit une division : le gothique ancien comprit tous les édifices byzantins, romans et autres antérieurs au douzième siècle; gothique nouveau fut la désignation du grand style auquel est resté le surnom de gothique. Il n'y a pas à s'insurger contre un terme qui a si bien fait son chemin : la plupart des expressions scientifiques n'a pas une meilleure raison d'être : c'est un fait acquis, et il suffit. D'ailleurs le nom de *gothique* a été suffisamment illustré, pour qu'il soit devenu un titre d'honneur.

Le terme d'*ogival*, qu'on essaie de lui substituer, est encore moins exact. On connaît déjà l'ogive et son origine : je ferai voir plus loin qu'elle n'est pas essentielle à l'art gothique. Du reste, l'ogive ne constitue pas un style, pas plus que les autres arts, et le terme d'ogival est absolument déplacé.

Le Moyen Age avait donné au style gothique le nom « d'art français » : c'est, en effet, celui qui lui convient le mieux. Ramée cite un document relatif à l'église allemande de Wimpfen-in-thal, construite de 1262 à 1278, où il est dit que « le monument a été élevé par un architecte de Paris, en pierre de taille et en style français, *opere francigeno* (2) ». Cet art devait venir de France, ajoute le même auteur, « parce que ce pays est le premier où se révéla l'esprit laïque, dont le gothique est l'une des manifestations ».

Cette expression d'architecture laïque revenant souvent chez les critiques de l'art du Moyen Age, il y a lieu de faire observer que, dans ce cas, le terme *laïque* n'a pas la signification antichrétienne

(1) Palladio, *Traité d'architecture*, 1566.
(2) D. Ramée, *Histoire générale de l'Architecture*, t. I, p. 884.

dont les libres penseurs, nos contemporains, se plaisent à l'affubler : opposé au terme de monastique, il comprend l'art religieux, mais séculier, exercé par des artistes qui, n'appartenant pas au clergé, reçoivent l'impulsion de l'ordinaire diocésain, et se chargent d'en accomplir les instructions.

Divers peuples de l'Occident et du centre de l'Europe ont revendiqué l'honneur d'avoir inventé le style gothique : le plus souvent on s'est basé sur la présence de l'ogive en des monuments réputés anciens; mais ce motif n'a aucune portée : l'ogive a été introduite après coup en des constructions de date antérieure; on la trouve dans les monuments romains qui ont été remaniés. Quant au style gothique lui-même, l'Angleterre ne peut montrer rien de plus ancien que la cathédrale de Salisbury, construite en 1220, par des ouvriers venus de Normandie : à cette date, Notre-Dame de Paris était achevée. L'Allemagne a Saint-Géron de Cologne, de 1212 à 1227, et Notre-Dame de Trèves, vers cette dernière époque. Pour les autres pays, l'adoption du style est postérieure : nulle part, hors de France, elle n'a précédé le treizième siècle (1).

En France, le gothique remonte quatre-vingts ans plus haut que partout ailleurs, à la première moitié du douzième siècle. Alors, et depuis longtemps déjà, Paris était le grand centre intellectuel du monde occidental. Son Université sans rivale, ses écoles et ses collèges commençaient à réunir les plus illustres professeurs et attiraient des milliers d'auditeurs et d'étudiants de tous les pays : Abailard mourut en 1142, Pierre Lombard en 1150, saint Bernard en 1153. Ces grands hommes eurent une puissante influence sur le mouvement des idées; leur action n'est pas comparable à celle d'un moine, mais quel moine! L'abbé Suger est certainement l'un des plus grands génies politiques dont la France puisse se faire honneur : armé de grands pouvoirs il en usa largement et toujours pour le bien du pays. A tous les mérites que l'histoire lui reconnaît, il faut en ajouter un, qui nous touche directement : Suger est le père ou le parrain du style gothique.

On a fait remonter à l'an 1135, quelques détails existant à l'église de Vézelai et qui semblent se rapporter à cet art; mais c'est dans l'œuvre propre de Suger, au portail et au chevet de l'église de Saint-Denis, qu'on voit la première application du style gothique,

(1) Viollet-Leduc, *Entretiens sur l'Architecture*, t. I.

de 1140 à 1144. Le 5 juin 1140, le roi Louis VII posa la première pierre de l'église de Saint-Denis, et le 11 juin 1144, eut lieu la dédicace du monument. Le sentiment public ne s'y méprit point : tout de suite, l'église de Saint-Denis passa pour l'une des merveilles de l'Occident. Toutefois, c'était un premier essai : la solidité laissait à désirer, et au siècle suivant, il fallut reconstruire la nef et le chœur; mais le portail est bien de Suger, sauf la tour de droite qu'on fait remonter à Charlemagne et qui a été retouchée.

Viollet-Leduc, qui est le grand critique en la matière, expose supérieurement les motifs de cette création nouvelle, il explique, au mieux, les causes de la précipitation qui fut mise à l'opérer; je me permets de croire qu'il s'exagère la part qui revient au génie politique de Suger. Sans doute, l'éminent abbé de Saint-Denis sentit que l'institution monastique « penchait vers son déclin », ou que du moins elle allait subir une modification essentielle; dès 1127, il avait introduit, dans son abbaye, une réforme sévère, réclamée par saint Bernard, et approuvée des meilleurs esprits de l'époque. Mais, si Suger obéissait à une vue politique, le véritable instigateur en fut Louis le Gros, qui n'avait pas attendu, pour se mettre à l'œuvre, le concours qu'il trouva dans la haute intelligence de son ministre.

Dès le début du douzième siècle, à son avènement en 1108, Louis VI est en présence de difficultés de toute sorte. Le roi d'Angleterre voulait empiéter sur ses possessions, et la guerre qu'ils continuèrent pendant cinq années (1116-1120) fut le commencement des longues luttes qui se perpétuèrent pendant plus de trois siècles. Un peu plus tard, la France ayant été envahie par l'empereur d'Allemagne, Louis fut obligé de réunir deux cent mille hommes, terrible difficulté, avec de si petits domaines et des grands feudataires aussi indisciplinés? Ces périlleuses épreuves lui firent toucher du doigt la faiblesse de la royauté, entre la double féodalité qui dominait le territoire : féodalité terrienne et militaire, indocile, exigeante, menaçante; féodalité monastique, paisible, mais envahissante, sans merci et sans fin. La première marchait à l'ennemi, il fallait payer cher ses services; la seconde trouvait toutes sortes de raisons pour exempter non seulement elle-même, mais aussi ses vassaux, des charges publiques, et elle annihilait ainsi une grande partie des forces vives de l'État. Réduire ces deux puissances, telle fut la mission qu'entreprirent Louis le Gros, d'abord, et ensuite Suger.

C'est contre elles que fut dirigée l'émancipation des communes. La ruine de la féodalité militaire en fut, sans doute, l'objet principal, et c'est celui qui a frappé les regards de la postérité; mais, en relevant le pouvoir de l'ordinaire aux dépens des réguliers, on augmentait d'autant l'autorité royale : c'est de là qu'il faut dater l'alliance du trône et de l'autel; et, s'il y a eu quelque exagération à dire que les évêques ont fait la France, on ne saurait nier que l'épiscopat, qui ne cessa de se fortifier depuis lors, fut l'un des principaux agents de l'unité et de la grandeur nationales. De leur côté, les communes comprirent bien que, contre les seigneurs et les abbayes dont elles dépendaient, il n'y avait de protection pour elles qu'auprès de la royauté et de l'épiscopat. De là cette association, cette suprême trilogie du peuple, de l'évêque et du roi.

Avec des institutions inoffensives, comme l'étaient les ordres religieux, on ne pouvait songer à recourir aux mesures violentes. D'ailleurs, grâce à l'influence de Suger, les milices dépendant des abbayes étaient l'un des plus sûrs appuis de la royauté. Louis le Gros et son ministre ménagèrent même les lois et ordonnances, mais ils organisèrent une lutte d'influence, à laquelle furent associés le clergé séculier, et parfois les seigneurs.

Le clergé séculier était gagné d'avance : en voyant leurs fidèles se porter aux églises des abbayes, qui étaient de magnifiques monuments, en comparaison des misérables locaux dont ils disposaient, les évêques et les desservants des paroisses comprirent qu'il fallait faire mieux encore. Pour y parvenir, il fut nécessaire de recourir au concours de tous : aux corvées volontaires, aux contributions des communes, aux pieuses libéralités de quelques seigneurs. Tels furent les sentiments sur lesquels le roi et son ministre résolurent de s'appuyer, en jetant sur le but politique le manteau plus séduisant de l'art, et l'attrait supérieur de l'idée religieuse.

On ne pouvait songer à imiter les abbayes; il fallait, au contraire, s'en distinguer : le style monacal étant lourd et sévère, on voulut être léger et gracieux, non pas mondain, ni profane, mais séculier, riant; et c'est, en effet, l'immortel mérite de cette conception sublime, que d'avoir trouvé la plus haute expression du sentiment religieux dans les trésors de l'imagination la plus fleurie. On décida donc que le style nouveau serait riche, élégant, grandiose. On tenta l'inconnu, j'allais dire l'impossible et on le réalisa. Ah! certes, la foi ne manquait pas alors : elle ne déplaçait pas les montagnes,

mais elle en élevait de magnifiques, honneur et gloire des cités.

Pourquoi les architectes furent-ils tous des laïques? Les prêtres ayant charge d'âmes avaient autre chose à faire qu'à manier le crayon et le compas : à la suite de leurs évêques, ils stimulaient la libéralité des fidèles, et, d'ailleurs, leur haute surveillance ne faisait pas défaut. Mais il ne faut pas oublier que les communes et les diocèses fournirent les principales ressources de ces grandes et coûteuses entreprises : c'était leur rendre un hommage mérité que de leur réserver l'honneur de l'exécution matérielle. Cette vue semble se faire jour dans l'ordonnance royale de 1157, qui interdit au clergé régulier de s'occuper de constructions séculières.

Avant les communes, avant les évêques, ce fut la royauté elle-même qui commença : « Suger, dit le moine qui a écrit son histoire, appela, de divers points du territoire, des ouvriers de toute sorte, maçons, menuisiers, peintres, forgerons, fondeurs, orfèvres et lapidaires renommés dans leur art (1). » Les principaux de ces artisans formèrent une confrérie, dont Suger fut le premier grand maître, et qui prit le nom de francs-maçons, pour les distinguer des frères-maçons, appartenant aux ordres monastiques. Il est bon de faire observer que le mot de *maçon* signifiait alors architecte, constructeur, en général (2). Les divers corps d'état, qui prétendaient faire remonter leurs statuts jusques à Charles Martel (3), se fondirent dans le grand ensemble, et c'est de là que dérive l'institution du compagnonnage et du devoir, existant encore parmi nos ouvriers. Quant à la franc-maçonnerie moderne, c'est une institution d'origine anglaise, de la première moitié du dix-huitième siècle, où se montre bien le cachet du temps : la libre-pensée dirigée contre le sentiment religieux, et en même temps la profonde ignorance des faits de l'histoire, caractérisée par les fables bibliques de Salomon, Hiram et maître Jacques, prétendus fondateurs de l'O.·. M.·.

Après la construction de l'église de Saint-Denis, terminée en 1144, les évêques et leurs diocèses prennent part au mouvement. On voit s'élever, vers 1150, les cathédrales de Noyon et de Senlis; en 1162,

(1) Guillaume, *Vie de Suger*, l. II.

(2) *Maçon* vient du latin *Mansio*, maison, demeure, qui s'est perpétué, avec le même sens, dans le Midi, sous la forme *Mas*, le Mas d'aire, le Mas d'Agenais.

(3) Sans doute à cause du marteau, symbole du constructeur.

l'évêque de Paris, Maurice de Sully, fait commencer la construction de Notre-Dame, qui dure soixante ans : Notre-Dame, le sublime et perpétuel modèle des cathédrales (1). On a fait cette remarque essentielle, que pendant les quarante années qui suivirent l'essai de Saint-Denis, le nouveau style ne fut pratiqué que dans l'Ile-de-France et dans les domaines royaux. C'en est assez pour montrer que le gothique est d'invention exclusivement et officiellement française.

Il n'est pas moins remarquable que presque tous les édifices qui empruntèrent d'abord les procédés de cet art, et ceux qui en présentent les types les plus achevés, sont des cathédrales. On ignore le nom des architectes qui dirigèrent les travaux, mais on sait celui des évêques qui ont présidé à la construction : partout, on voit ces prélats se mettre à l'œuvre, appeler les artistes, réunir les moyens matériels et financiers; promoteurs essentiels des entreprises, ils obtinrent des résultats dont l'étendue et la promptitude sont presque incompréhensibles.

Quant à l'exécution, la grosse part revient à la commune, au diocèse : l'architecte, qui en a reçu mission et subsides, s'efface au milieu de la grande unité. Du reste, outre le caractère religieux, la cathédrale a le caractère diocésain, et l'église de paroisse, le caractère communal : on y tient les grandes assemblées municipales et politiques. Leur préservation, au milieu du vandalisme qui ruina les châteaux et les cloîtres, en 1793, a été attribuée à ce souvenir (2). En vérité, les populations tenaient à leurs églises, suprême ornement de la cité : les cités défendirent en elles le symbole matériel de leurs croyances intimes, et l'emblème de leur propre individualité.

(1) Victor Hugo, dans sa *Notre-Dame de Paris*, III, 1, a vulgarisé la fausse idée que Notre-Dame appartient à un style de transition, moitié roman, moitié gothique. Elle est de pur gothique, mais de première manière, avec détails empruntés au roman, remplacés plus tard, selon la mode ou le caprice des artistes.

(2) Viollet-Leduc, *Dict. d'architecture*, v° cathédrale.

Alp. CASTAING

(*A suivre.*)

LE STYLE GOTHIQUE

SES ORIGINES, SA SUPÉRIORITÉ MATÉRIELLE ET MORALE (1)

V

LES CARACTÈRES DU STYLE GOTHIQUE

Pour le grand nombre de nos contemporains, le caractère essentiel du style gothique réside dans l'emploi de l'ogive. J'ai déjà exposé les motifs qui s'opposent à cette confusion. L'ogive fut employée en Orient, mais on la trouve encore ailleurs, et rien ne s'oppose à ce qu'elle soit née spontanément en France. En tout cas, la structure des monuments gothiques est bien différente de celle des bâtisses arabes. D'un autre côté, elle n'est pas essentielle à l'art gothique. Il est vrai qu'aucun système architectural n'a fait un usage aussi étendu et surtout aussi judicieux de cet élément : l'arc brisé ou tiers-point étant le plus puissant et par conséquent le plus économique de tous les arcs, son emploi s'imposait dans la construction d'édifices qui tendaient à réaliser la suprême richesse des formes, au milieu d'une grande pénurie de moyens financiers. Mais l'arc brisé ne fait pas le gothique; vainement, vous perceriez des ogives dans les lourds monuments de la Renaissance, ils ne seraient pas plus gothiques pour cela.

Le gothique n'est pas inféodé à l'ogive : il admet tous les autres arcs, le plein cintre, le surbaissé, l'anse de panier, et même l'outrepassant, bien que celui-ci soit absurde dans son principe et d'un effet ridicule. Prenons pour exemple Saint-Eustache de Paris : Je

(1) Voir la *Revue* du 1er novembre 1886.

ne parle pas du portail, qui est une infamie moderne, mais du corps de l'église. On y chercherait vainement la trace de l'ogive : Les grandes baies latérales sont des arcs surbaissés à nervures, comme celles du gothique flamboyant. Tout le reste est en plein cintre, très gracieux, surtout au couronnement des piliers d'une merveilleuse légèreté, qui supportent une riche voûte d'arêtes. Qui pourrait douter un instant que tout cela ne soit du gothique? C'en est même l'une des formes les plus accomplies.

A Saint-Sulpice, il faut aussi faire abstraction du portail, qui a du moins le mérite d'être monumental, malgré la malheureuse physionomie des tours qui s'y perdent. Le corps de l'édifice, en beau plein cintre, est une construction du système gothique, comme le plan primitif de l'église elle-même qui lui doit sa légèreté de construction et sa parfaite adaptation au service. A Saint-Nicolas-des-Champs, c'est autre chose; l'avant corps est ogival, mais le chœur et l'abside sont en plein cintre avec des colonnes unies ou cannelées. Cela n'empêche pas le monument d'être gothique dans son ensemble.

L'ogive n'est donc pas un caractère du style gothique. Le plan général de la cathédrale avec sa haute et longue nef, ses bas côtés et ses chapelles si favorables à l'exercice du culte et au développement du sentiment religieux, est l'un des mérites des édifices gothiques; mais c'est moins un caractère qu'un fait résultant de ce que Notre-Dame de Paris a servi de modèle à la plupart des autres cathédrales. Il y a des exceptions : au début, on ne faisait pas de chapelles latérales; le Midi possède de très belles cathédrales sans bas côtés; celle de Beauvais est un segment de cercle : ces différences ne suppriment pas le caractère gothique de l'œuvre. Il est vrai pourtant que le gothique a porté à la plus haute perfection le plan cathédrale, mais il en avait lui-même reçu du roman le principe, et par là, il touche au byzantin. Une église romane ou byzantine, grecque ou romaine, peut adopter le plan des cathédrales gothiques : le Sacré-Cœur de Montmartre en sera bientôt la preuve.

Un caractère plus spécial, et que le gothique inventa, c'est l'arc-boutant, qui n'est à vrai dire qu'un membre, mais personnifie tout un nouveau système. Le contrefort des églises romanes, ce pilier massif engagé dans la partie extérieure de la muraille, pouvait suffire pour maintenir des constructions d'une médiocre élévation; mais pour résister à la poussée provenant de la prodigieuse élévation des

voûtes de la nef gothique qu'il s'agissait d'étayer, le contrefort aurait dû prendre pied fort au loin, et alors il aurait constitué des masses énormes, disgracieuses, dont la lourdeur aurait contrasté avec l'aspect élégant et léger de l'édifice; elles auraient fini, dit Viollet-Leduc, par coûter plus cher que l'édifice lui-même. La recherche de l'élégance, en même temps que celle de l'économie, y fit substituer l'arc contrebuttant le mur, contrebutté lui-même par un léger contrefort isolé. Cette combinaison, fort ingénieuse à coup sûr, dut passer d'abord pour un chef-d'œuvre de l'art nouveau : elle est d'une telle puissance que, si elle n'était savamment ménagée, elle produirait la ruine en sens inverse et jetterait le mur dans l'intérieur, dans le chœur et la nef; son emploi exige donc une grande habileté, ainsi que la parfaite appréciation des lois de l'équilibre.

Mais, il faut bien le remarquer, l'arc-boutant n'était qu'un expédient, et il constitue si peu le caractère essentiel du style, que le gothique lui-même a fini par y renoncer. La construction de ces membres est très coûteuse, surtout dans le cas où l'ensemble de leur masse égale celle de l'édifice, comme on le voit en certains lieux. L'entretien en est aussi fort dispendieux, en raison des détériorations que les injures de l'air leur font subir. D'ailleurs, ils encombrent les abords de la construction, et lors même que la partie inférieure est utilisée pour la séparation des chapelles latérales, ce qui demeure à découvert est un aveu de faiblesse architecturale. On a donc appris à se passer de l'arc-boutant, et on l'a remplacé avantageusement par divers artifices, et notamment par des piédroits, qui sont des contreforts noyés dans le mur dont ils font partie. Voilà encore un élément dont le style gothique se désintéresse très bien, sans renoncer à son caractère essentiel, et en acquérant une élégance de plus.

Enfin, quel est donc le caractère essentiel du gothique? Résiderait-il par hasard dans les franfreluches et les ornements plus ou moins gracieux où la fantaisie des décorateurs se donne libre carrière? Mais ces ornements viennent de partout : du grec, de l'arabe, du roman et de l'imagination souvent dévergondée des artistes. Le support est rond, carré, en losange, en faisceau; les chapiteaux sont plats, cubiques, cylindriques; les bases relèvent de tous les ordres ou peuvent ne pas exister; les nervures, les clefs de voûtes, les tympans, les gargouilles prennent les formes les plus

bizarres. Mais qu'importe? c'est autre chose qui donne au style gothique l'aspect élégant et grave, léger et solennel à la fois, qui en a fait le type sans rival du monument religieux.

Le caractère incontestable du style gothique réside dans les procédés de sa *structure*, dans son principe même : c'est l'équilibre artificiel résultant de l'opposition calculée des forces et des éléments. Quel que soit le genre de la voûte, ogive ou plein cintre; la forme des supports intérieurs et extérieurs, colonne ou pilier, arc-boutant ou piédroit; l'équilibre calculé est son moyen, et à tel point, que les voûtes et les membres supportés renforcent les supports qui les soutiennent.

C'est par là que le style gothique obtient son incroyable hardiesse, sa légèreté, sa supériorité. Les autres styles ont ignoré ce principe de construction, et lorsqu'ils l'ont adopté depuis lors, ils ont fait du gothique sans le savoir, ou sans en vouloir convenir.

C'est à ce principe, sans égal, que le gothique doit la légèreté produite par les mêmes procédés qui font lourd ailleurs, l'effet grave réalisé au moyen de l'architecture la plus riante. Lors même qu'il étaie ses murs de puissants contreforts étagés, qu'il engage de longues colonnettes dans ses piliers, ou les transforme en élégantes moulures; lorsque sa façade est chargée de tours énormes, dont chacune est un édifice considérable; que son centre supporte le poids d'une flèche téméraire : La proportion du vide est tellement considérable, la nef et le chœur si élevés, les supports tellement réduits à leur plus simple expression, qu'aucune méprise n'est possible : tous les systèmes, et même celui du roman, qui lui ressemble le plus, sont absolument distancés. Le roman exagère la largeur, le gothique cherche l'élévation; chez l'un, l'impulsion religieuse est en proportion de la masse des matériaux et de la lourdeur des membres; chez l'autre, l'effet religieux s'augmente en raison de sa grâce et de sa légèreté.

Dans le gothique, *tout concourt à porter à l'extrême le sentiment du respect et de l'enthousiasme divin.* Il est vrai que ce que l'on appelle l'art du trompe-l'œil y entre pour une bonne part; mais n'est-ce point aussi l'un des mérites du style grec, que de racheter, par les combinaisons du génie, les faiblesses de l'optique et de faire servir l'illusion au triomphe de la réelle beauté? Ce n'est pas le seul point de contact du grec et du gothique.

Ces longues colonnettes qui, sortant du sol nu, semblent vouloir

escalader le ciel, ces grandes ouvertures portant à fleur de mur leurs maigres châssis, la petitesse des détails comparée à la grandeur des ensembles, mille autres artifices ingénieux développent l'admiration et en font la source des sensations les plus élevées.

Nulle proportion entre l'ensemble et les accessoires consacrés au service : cela n'est pas un résultat de l'ignorance, ou du mépris de l'harmonie; au contraire, tout cela est savamment calculé. L'architecte a fait deux parts de son œuvre : l'une, la partie inspirée par le sentiment divin, a pour objet de porter à l'extrême la proportion du vide et à l'étendre en hauteur vers le ciel. L'autre, qui est la portion humaine, s'approprie absolument aux besoins journaliers. Dieu et l'homme sont ainsi constamment en présence : la foi peut faire son acte d'humilité devant le symbole matériel de la puissance supérieure à laquelle tout rend hommage : c'est une hymne silencieuse à la gloire de l'Eternel.

Tout ce qui est à l'usage de l'homme se mesure à son échelle de proportions : les grilles et les points d'appui, les autels et les bénitiers, les marches et les portes même de service, ne dépassent pas les dimensions qu'on leur donne dans les édifices privés. Rendu à ses impressions habituelles par l'aspect de ces objets familiers, le spectateur le compare aux membres essentiels du monument, il les trouve gigantesques, immenses, et il reste confondu de sa petitesse, en présence d'un ensemble aussi imposant. Quand vous entrez par une porte de trois mètres d'élévation, sous une voûte qui monte à trente mètres, il vous est difficile de n'être pas surpris,

VI

SUPÉRIORITÉ MATÉRIELLE DU GOTHIQUE

Les architectes du Moyen Age gothique ne furent probablement pas de grands théoriciens en mathématiques; ils s'en tenaient aux principes d'Euclide, et leurs œuvres montrent comment ils les appliquaient. Il semble que les impulsions de l'esprit artistique tinrent plus de place dans leurs préoccupations que les arides théorèmes de la science pure; toutefois on ne peut se défendre d'un profond sentiment de surprise et d'admiration, lorsqu'en analysant les opérations auxquelles ils se sont livrés, on acquiert la conviction qu'aucun des grands faits scientifiques sur lesquels l'art repose n'échappa à leur attention : non seulement, ils ne sont inférieurs

en rien aux architectes qui les ont précédés ou suivis, mais ils les dépassent à plusieurs égards.

L'un des plus grands éloges que l'on ait su faire des constructions de la Grèce, c'est que tout y est sincère et justifié par un but positif : le postiche, le *mensonge en sont* bannis. Le style gothique du bon temps mérite les mêmes éloges : dans un édifice normal du treizième siècle, il est impossible de séparer la forme et la structure : chaque membre est la réalisation d'un besoin. Il est vrai que l'ornementation varie selon le caprice du sculpteur; mais le membre auquel elle est appliquée a toujours sa raison d'être; en un mot, la forme dépend de la structure,

Sauf le fini de l'œuvre d'art, qui tenait en partie à la qualité supérieure des matériaux, en partie à l'habileté des ouvriers, le style gothique est celui qui se rapproche le plus du grec : les procédés seraient les mêmes, s'ils n'étaient subordonnés à des vues différentes. Dans la recherche d'un effet architectural, si le procédé varie, il est à l'avantage du gothique. En voici des exemples.

Dans une façade rectangulaire verticale, la ligne horizontale supérieure paraît être plus longue que la ligne inférieure correspondante; en d'autres termes, par suite d'une illusion d'optique, la façade paraît plus large en haut qu'en bas, quoiqu'elle soit un rectangle parfait. L'effet est d'autant plus disgracieux, que l'édifice semble pécher contre les lois de l'équilibre, lesquelles veulent que la base soit plus large, pour qu'elle soit plus résistante : la forme pyramidale est celle qui donne la plus grande solidité; c'est pourquoi le regard la préfère instinctivement, et il en exige l'emploi plus ou moins accusé, non seulement en architecture, mais aussi dans les compositions du dessin et, en général, dans toutes les œuvres d'art. Pour combattre cet effet désastreux de l'agrandissement apparent de la ligne supérieure, les Grecs recouraient à d'ingénieux artifices; ils donnaient au fût de leurs colonnes, supposé cylindrique, un galbe réellement conique; ils le grossissaient vers le milieu, ou le *chargeaient de* canelures verticales; ils l'inclinaient de bas en haut et en dedans; ils exagéraient le volume des bases, en effilant les chapiteaux; ils rognaient les entablements, de façon à mettre en évidence les toitures en pointe : soins naïfs, très dispendieux et à peine suffisants. L'artifice des constructeurs du gothique est plus méthodique et plus simple à la fois : des retraits habilement ménagés de distance en distance réduisent successivement la largeur de la fa-

çade, à mesure que l'on s'élève jusqu'au sommet des tours : si celles ci sont terminées par des flèches, la légèreté devient sans égale. Telle est la source du profond sentiment d'admiration que ne manque pas de produire l'aspect de la façade bien entendue d'une cathédrale.

Ce même effet d'élargissement apparent de la ligne supérieure se produisant dans toutes les baies de forme rectangulaire, les Grecs n'avaient su y rémédier qu'en inclinant leurs piédroits de chaque côté, à la façon des Egyptiens; de telle sorte que la baie était réellement plus étroite dans le haut, ce qui est un grand inconvénient pour la solidité de l'œuvre, ainsi que pour le fonctionnement des portes et fenêtres. Les gothiques laissent à leurs piédroits la direction verticale qui augmente la résistance; mais les corbeaux dont ils garnissent les angles supérieurs font disparaître l'illusion d'optique : ces pierres saillantes ont, en même temps, l'avantage de soutenir le linteau et la charge qu'il supporte. Et, comme le linteau est un membre de grandes dimensions, exigeant l'emploi de matériaux rares et par conséquent très coûteux, les constructeurs gothique l'isolent, s'il est possible, au moyen d'un arc superposé qui le décharge : c'est le comble de la combinaison de la science et de l'art.

Enfin, les Grecs ne construisaient que des édifices très petits avec des blocs énormes d'un marbre très résistant; les gothiques élevèrent des monuments immenses avec des assises de pierre basse, d'une dureté beaucoup moindre, en des climats où le marbre lui-même s'effrite bientôt sous l'effet de continuelles intempéries.

« Tout le monde, dit Viollet-Leduc, connaît la façade de Notre-Dame de Paris; peu de gens se sont rendu compte de tout ce qu'il a fallu de science et de goût, d'étude et de soin, de volonté et d'expérience acquise, pour arriver à élever ce colosse, dans l'espace de dix ou quinze ans au plus. Encore l'œuvre n'est elle pas achevée. » Il est vrai que les tours devraient se terminer par des flèches, dont l'effet aurait expliqué, en les complétant, la solidité de ces masses énormes qui semblent attendre la charge qu'elles sont destinées à supporter.

« L'architecte, chose rare dans un édifice, surtout lorsqu'il a de grandes dimensions, a su, ajoute cet éminent critique, diviser sa façade par de grandes lignes horizontales, qui, sans la couper en tronçons, forment autant de repos pour l'œil. »

Imaginées par le sentiment le plus délicat, ces divisions présentent des espaces inégaux, simples ou riches, variés dans les détails, et conservant cependant une parfaite unité. Combien cela est supérieur « aux entassements d'ornements romains, byzantins et modernes, placés au hasard et que l'on peut modifier ou supprimer à volonté, sans toucher à la structure de l'édifice (1)! »

Il y a une incroyable difficulté à dégager deux tours sur une façade : les œuvres des architectes modernes le prouvent suffisamment; les anciens ne l'ont même pas essayé. Cette difficulté, dit encore Viollet-Leduc, résulte de ce que le créneau qui les sépare est un vide, précisément à l'endroit ou l'œil cherche un plein; car, je le répète, la forme pyramidale est l'un des besoins de l'œil et de la raison, qui veulent la stabilité parfaite. En réunissant les tours par une galerie, l'architecte de Notre-Dame a réalisé la transition entre le plein et le vide, et il a fait de sa façade un tout homogène, au lieu d'une vulgaire façade sur laquelle on aurait planté deux tours.

Ce qui surexcite principalement l'enthousiasme de Viollet-Leduc, c'est l'effet qu'il a qualifié : « la variété dans l'unité, qualité propre aux architectes français, lorsque la France avait une architecture à elle. » Dans la façade de Notre-Dame de Paris, la porte de gauche ne ressemble pas à celle de droite; la tour du Nord est sensiblement plus épaisse que celle du Sud; l'arcature de la grande galerie est plus ferme et plus pleine au Nord qu'au Sud; est-ce parce que la façade était destinée à être vue de la rivière et des quais de la rive gauche? Tous les chapiteaux d'une même ordonnance sont variés, sans cesser d'être équivalents : chaque sculpteur a fait le sien, en se soumettant à la donnée générale.

A l'époque où il se produisit, le gothique fut une réaction contre les vieilles méthodes. Il n'a point perdu ce caractère : la Renaissance n'a fait que ressusciter des idées surannées, dont on n'a point su se dégager depuis lors.

Quant aux dimensions générales du plan, les Grecs ayant adopté la progression binaire, leurs rapports sont 2, 4 et 8, sauf de légères atténuations accordées aux exigences de l'optique. Les gothiques ont subordonné le binaire au ternaire : ceux qui se plaisent à chercher le symbolisme des formes, diront que c'est un hommage rendu

(1) Viollet-Leduc, *Entretiens*, I, 300-302.

à la sainte Trinité. C'est possible; mais les effets architecturaux sont singulièrement renforcés. Dans le type cathédrale, l'élévation des voûtes, la longueur de la nef, les dimensions des bas côtés, la hauteur des supports, sont dans les rapports de 1 à 3 (1). La croix latine du plan est décrite d'après le triangle équilatéral d'Euclide; les tours, lorsqu'elles sont complètes, relèvent des mêmes proportions (2).

Rondelet, dont la compétence, en matière de construction, est au-dessus de tout éloge, a voulu se rendre compte du degré d'habileté déployé par les architectes des grands monuments qui passent pour les chefs-d'œuvre de l'art (3). Sa liste, assez longue, commence par Saint-Pierre de Rome. J'en prends les principaux exemples.

A Saint-Pierre, le quart de la superficie du sol est occupé par les bâtisses, et il en est à peu près de même, à Saint-Paul de Londres. A part Saint-Marie des Fleurs, à Florence, il est difficile d'être plus lourd. A Sainte-Sophie de Constantinople, la proportion du plein superficiel dépasse à peine le cinquième : c'est déjà mieux; le style byzantin se montre supérieur au romain, il l'est aussi relativement à la Renaissance. La proportion se réduit au sixième dans le dôme de Milan et à Sainte-Geneviève de Paris (Panthéon); à Saint-Sulpice, c'est un peu moins encore $\left(\frac{3}{20}\right)$. Mais, à Notre-Dame de Paris, la proportion est au-dessous d'un septième (4). Cela suffit

(1)

Grande nef	Largeur de la nef.	1
	Elévation des colonnes.	1
	Elévation de la voûte.	3
Bas côtés	Largeur du bas côté.	0,1/2
	Elévation de la voûte.	1,1/2
Façade, largeur à cinq nefs.		3
Tours	Sans les flèches.	6
	Avec les flèches.	9
Longueur de la construction.		9

(2) Si les tours de Notre-Dame de Paris étaient munies des flèches qu'elles sont destinées à supporter, leur proportion serait neuf fois la hauteur des colonnes, ou 104 mètres.

(3) Rondelet, *l'Art de bâtir.*

(4) *Tableau des superficies :*

	bâtisses	*superficie*
Saint-Pierre de Rome	26	100
Saint-Paul de Londres	25	»
Sainte-Sophie de Constantinople	21	»
Le Dôme de Milan Sainte-Geneviève de Paris	16	»

pour établir la supériorité de la structure du système gothique, représenté dans son intégrité par Notre-Dame, mais auquel se rattachent de plus ou moins près Saint-Sulpice et le dôme de Milan. Si au lieu de s'en tenir à la comparaison des superficies couvertes, Rondelet avait pu mesurer le cube des bâtisses, il aurait trouvé, entre Notre-Dame et Saint-Pierre, une différence, non pas de 1 à 2, mais de 1 à 3 et peut-être de 1 à 4, pour la masse des matériaux s'élevant sur un même périmètre.

Le grand mérite de Saint-Pierre de Rome, c'est l'immensité des dimensions : le gigantesque est un argument sans réplique, surtout aux yeux qui s'arrêtent à la première impression (1). Or, Saint-Pierre occupe près de quatre fois plus de superficie que Notre-Dame, et, toutes choses égales, il doit présenter un volume sept fois plus fort (2). Du reste, la construction de Saint-Pierre est déplorable : cela tient à l'emploi des systèmes romain et renaissance. Le premier architecte, Bramante, avait résolu de faire un peu plus léger, environ un cinquième $\left(\frac{22}{100}\right)$, à peu près comme dans la byzantine Sainte-Sophie. La proportion eût été bien médiocre pour des constructeurs gothiques; pour les architectes de la Renaissance, elle constituait une hardiesse insensée : tous les murs s'étant lézardés, il fallut renforcer les supports et adopter, à l'avenir, des proportions plus massives. L'œuvre des successeurs de Bramante fut pire encore : « Les constructions de Michel-Ange, dit Rondelet, furent faites avec des remplissages à pierres perdues, sans soin ni arrangement, ce qui a occasionné, dans la suite, toutes les lézardes du dôme (3). »

Toutefois, Saint-Pierre a droit à de grands éloges, et nul ne lui en décerna de plus magnifiques que M. Eugène Loudun, qui se plaît à reproduire les impressions des illustres voyageurs dont il fut

	bâtisses	*superficie*
Saint-Sulpice	15	»
Notre-Dame de Paris	14	»

Les édifices plus légers, à Rome et ailleurs, sont couverts en bois.

(1) La façade étant beaucoup plus large que l'édifice, est un mensonge architectural, dont le contre-coup se fait sentir dès que l'on entre. Percée de nombreuses fenêtres qui ne répondent à rien, elles font ressembler Saint-Pierre à un palais plutôt qu'à une église.

(2) *Superficies : Notre-Dame de Paris*, 6,258 mètres; le Dôme de Milan, 11,690 mètres; Saint-Pierre, 21,103 mètres.

(3) Rondelet, *l'Art de bâtir*, t. II, p. 274 et suiv., 341 et suiv.

précédé. Cependant les critiques ne lui ont point échappé; il sait les mêler à ses élans d'enthousiasme :

« On peut contempler longtemps cet ensemble de Saint-Pierre, y revenir : la beauté vous en satisfait toujours. Il vous a saisi d'abord; comme tous les chefs-d'œuvre, il vous charme chaque fois davantage.

« Oui, dit-on, certainement l'extérieur est très beau, mais quelle désillusion à l'intérieur! Il paraît bien moins grand qu'on ne s'y attendait : du premier coup d'œil, vous voyez tout de suite la nef dans toute son étendue, et si distinctement le grand autel à baldaquin, qu'il vous semble en être tout près (1). »

C'est exactement le contraire dans nos cathédrales. Ah! quels grands architectes que ces gothiques ignorés!

Assurément, le mouvement intellectuel de la Renaissance a rendu un signalé service à l'évolution de la civilisation moderne : la littérature et la philosophie y retrouvèrent des trésors depuis trop longtemps oubliés; les arts du dessin s'y retrempèrent utilement. Mais l'architecture fit absolument fausse route : on ne s'aperçut pas que, au milieu de la barbarie du Moyen Age, le style byzantin, et surtout le gothique, avaient introduit d'immenses perfectionnements dans l'art de bâtir. On se crut très savant, parce qu'on lisait dans Vétruve, et l'on ne vit pas qu'on faisait preuve d'une rare ignorance, en méconnaissant les solides progrès accomplis depuis lors.

VII

SUPÉRIORITÉ MORALE

Depuis cinquante ans, tout le monde a fini par la proclamer : la poésie et l'histoire, la critique et le roman lui-même ont célébré ses louanges, presque toujours, à vrai dire, en se mettant à côté de ses réels mérites. Le sentiment général en est tout imprégné : qui ne le comprend aujourd'hui? L'église de style gothique est la seule où la prière ait son digne refuge; l'âme chrétienne, son entourage normal; les sentiments de piété et de foi, leur milieu de prédilection; Dieu lui-même, le sanctuaire le mieux approprié au culte de son nom vénéré. Mais pourquoi? C'est ici que les opinions se divisent, pour se perdre en une foule de fausses routes : l'un allègue la longueur des perspectives, l'autre, le demi-jour mystérieux des vi-

(1) E. Loudun, *l'Italie moderne*, p. 186.

traux; celui-là, l'élévation de la voûte centrale; celui-ci, la profondeur des bas côtés; quelques-uns, de prétendues formes hiératiques des détails; rares sont les idées exactes et de quelque étendue. Le fait existe : essayons de le dégager.

S'il en fallait croire certains professeurs d'architecture, l'explosion du sentiment religieux, dans les églises, serait, en proportion de la forte quantité du plein, dans la structure; à ce compte, une casemate, un cachot, serait l'idéal de ce sentiment; Saint-Pierre de Rome, massif comme une forteresse; Saint-Paul de Londres, dont les nefs ressemblent à des galeries creusées dans le roc, devraient inspirer plus d'élans de dévotion et de foi, que les voûtes hardies et la légère structure de nos cathédrales. On sait ce qu'il en est. On a pu s'y tromper à propos des églises romanes; mais c'est précisément la gloire des constructions gothiques, que de réveiller les pieuses pensées, en raison de la grâce et de l'élégance de leur structure.

Les longues perspectives! elles ne manquent pas dans les autres églises, dont un grand nombre sont plus étendues que nos cathédrales : seulement, elles n'y produisent aucun effet satisfaisant.

Le demi-jour des vitraux! Mettez donc autant et plus encore de vitraux dans vos monuments modernes : quel en sera le résultat?

L'élévation de la nef médiane est certainement pour beaucoup dans l'effet du style gothique. Il est de principe, en architecture, qu'une voûte basse force le regard à s'abaisser vers le sol, et qu'une voûte élevée le relève vers le ciel. C'est pourquoi la galerie médiane des cathédrales s'appelle la *nef*, ce qui ne signifie pas navire, comme on le repète vulgairement; cela veut dire ciel, lieu céleste, temple, demeure de la divinité (1); et c'est pour cela qu'on le peignait en bleu parsemé d'étoiles d'or. Mais si la nef, par son élévation prodigieuse, porte l'âme vers la céleste patrie, et l'associe merveilleusement aux sentiments de foi, de triomphe et d'amour, que les fêtes chrétiennes s'attachent à développer; tout contre, les modestes proportions des bas côtés et des chapelles latérales se

(1) Dans le celtique ancien, et spécialement dans le gaulois, le ciel se nommait *nem*, d'où *nemet*, temple, lieu céleste, séjour de la divinité. Composé d'une simple barrière de pierres, le temple avait pour limites l'épaisseur des forêts, pour voûte, la voûte du ciel lui-même. Avec le temps, le *nem* des Gaulois et des Bretons, qui est *neam* en Irlande, s'est changé en *nef* dans les langues celtiques de la Grande-Bretagne (Galles et Cornouailles); en *env* et quelquefois *nef* dans notre bas breton, ce qui est conforme aux lois de la phonétique. La nef d'une cathédrale, c'est son ciel.

marient non moins admirablement aux impulsions de l'humilité, du repentir et de la douleur, qui viennent chercher des consolations sous ces voûtes discrètes.

A cette combinaison essentielle de la structure, se lient une foule d'autres, dont je n'ai pas à *décrire* de nouveau les effets. Toutefois, ne voyez-vous pas que ces longues colonnettes, ces moulures délicates des piliers, sont autant de fils conducteurs qui dirigent votre regard jusqu'au sommet de la voûte où il va se perdre? Les baies à fleur de mur, accusant la plus mince des enveloppes architecturales, ne semblent-elles pas ouvrir à la pensée la route par laquelle il lui est permis de s'égarer dans les espaces indéfinis? Au lieu des gigantesques machines où l'orgueil des autres églises se plaît à s'étaler, en présence de la divinité, les autels modestes de la cathédrale ne rendent-ils pas mieux le sentiment de la petitesse humaine devant le Souverain pouvoir dont l'idée flotte au-dessus, comme il s'étend réellement dans les champs inexplorés de l'espace sans bornes? Où donc est le sentiment, la poésie, et cette grandeur morale qui se dégage de l'esprit et du cœur, au milieu de nos petitesses terrestres?

A la distance de plusieurs centaines de mètres, si la grande porte de l'église romaine ou byzantine est ouverte, vous découvrez tout le contenu de l'édifice, la nef, le chœur et jusqu'à la voûte intérieure du dôme. Il n'est plus de mystère possible, et que faire d'une religion sans mystère?

« Il n'y a rien de beau, de doux, de grand dans la vie, a dit un merveilleux écrivain, que les choses mystérieuses... Le secret est d'une nature si divine, que les premiers hommes de l'Asie ne parlaient que par symboles. A quelle science revient-on sans cesse? A celle qui laisse toujours quelque chose à deviner et qui fixe nos regards sur une perspective infinie... Il n'est donc point étonnant, d'après le penchant de l'homme aux mystères, que tous les peuples aient eu leurs choses impénétrables (1). » C'est ce qui n'a pas été compris, en dehors du roman et du gothique, les deux styles français.

Mais, si la porte de l'église byzantine ou romaine est fermée, vous avez devant vous un grand placard, dont il faut à tout prix déguiser l'inutile étendue, et l'on n'y parvient qu'au moyen de groupes de

(1) Chateaubriand, *le Génie du Christianisme*, 1re partie, l. Ier, ch. II.

statues, de fenêtres et de membres postiches, mensonger vêtement d'une structure qui n'ose étaler au grand jour le vice de sa constitution.

La façade des cathédrales présente un tout autre spectacle : les *portails donnent déjà un aperçu* de la distribution intérieure ; mais, avant que de prendre garde à ce détail inférieur, le regard est monté plus haut : les *tours et* les *flèches* portent vers l'espace la gloire du saint lieu. Entrons maintenant, entrons par ces portes basses, trop grandes encore pour notre néant : le périmètre du sol affecté au culte représente exactement l'amplitude de la façade, qui semble s'en être dressée, comme par magie, à la manière d'un immense décor ; la voûte de la nef, fort élevée en réalité, paraît plus haute encore qu'elle ne l'est, en raison de l'impossibilité où l'on est de trouver un point d'observation, d'où le regard puisse en embrasser la perspective.

D'aucuns reprochent à nos cathédrales la pauvreté d'objets d'art. Cela ne détruit pas le mérite de la structure, le monument est parfait, c'est à nous de le meubler. La richesse des matériaux, le luxe des détails sont questions de finances, et les villes italiennes savent que *l'amour des arts les a conduites à la misère et à la banqueroute.*

Il n'est pas défendu de bâtir nos cathédrales en marbres rares, comme on l'a fait en Italie pour les églises gothiques, de peindre les voûtes en bleu d'outremer qui vaut son pesant d'or ; de dorer les chapiteaux et les colonnes, les arêtes, les flèches et les tours ; d'entasser plus de statues que n'en contient le dôme de Milan. Mais, vraiment, à *quoi bon ?* Quand même nos ressources et nos goûts s'y prêteraient, la structure de nos cathédrales est assez belle en elle-même pour se pouvoir passer des ornements étrangers. Comme les plus beaux produits de la nature et de l'art, elles ne craignent pas les révélations de la nudité. La Vénus de Milo et l'Achille du Louvre,

..... Si parva licet componere magnis,

ne gagneraient rien sans doute à être coulés en métaux précieux ou chargés de riches parures. Il n'en est pas ainsi des édifices de la Renaissance : Si *l'on en retire les œuvres d'art,* si *l'on dépouille* leurs membres de l'ornementation d'emprunt dont ils sont revêtus, il n'y reste qu'une laide maçonnerie, le fond de la construction dans le style romain.

VIII

CONCLUSION

S'il y avait une justification à donner de l'étude que je viens d'exposer, elle se trouverait dans la façon pitoyable dont cette question a été traitée par les écrivains des derniers siècles et quelques-uns de nos contemporains. M. Eugène Loudun est entré dans cet ordre d'observations (1); un passage de son livre sur l'Italie, qui fut le point de départ du présent travail, rapporte, à propos de Saint-Marc de Venise, les bévues des voyageurs, dont il relève les appréciations :

« Saint-Marc, dit le président de Brosses, église d'un goût misérable, tant au dedans qu'au dehors; les dômes sont revêtus de mosaïques à fond d'or, qui les font ressembler bien mieux à des chaudières qu'à des coupoles. — Saint-Marc, dit Lalande, n'est ni la plus grande, ni la plus belle église de Venise; elle est d'un mauvais gothique, et elle a presque l'air d'un fourneau. — Il y a, par-ci par-là, quelques bonnes parties, ajoute de Brosses, mais c'est du gothique. » — De même pour la Chartreuse de Pavie : « L'ornementation est distribuée sans goût, sans choix; il y a de bons morceaux, mais c'est toujours du gothique. » — *Gothique!* quand il a dit ce mot-là, il a tout dit, c'est mauvais, c'est laid, c'est horrible! Notez, d'ailleurs, qu'il est d'une singulière bonne foi; cet homme instruit, érudit même en plusieurs points, s'imaginait bonnement que l'architecture gothique venait des Goths : « Les Goths maudits, qui nous ont apporté leur architecture laborieuse et minutieusement travaillée! »

« Et tous pensent comme lui, au dix-septième et au dix-huitième siècle : Seignelay, Mme du Bocage, etc.; de sorte qu'à les entendre, tous méprisent l'architecture de nos admirables cathédrales. »

Les appréciations de M. Loudun sont résumées dans une note qui pose parfaitement la question :

« Montaigne s'exprime autrement que les écrivains des dix-septième et dix-huitième siècles : « Les églises, à Rome, dit-il, sont « moins belles qu'en France ». Montaigne admire nos églises, et, probablement, il n'était pas le seul; ce qui prouve qu'au seizième siècle, on n'avait pas, pour les monuments du Moyen Age, le même

(1) Eugène Loudun, *l'Italie moderne*, p. 87-88.

dédain qu'aux deux siècles suivants : l'esprit français suivait encore son cours naturel; l'imitation exagérée de l'Antiquité n'avait pas altéré son originalité. »

Disons le mot : Montaigne juge sainement, et peut-être savamment; les autres, sans s'en apercevoir, sont les échos du pédantisme italien dominant à cette époque, en matière d'art.

M. Loudun, qui admire justement les détails d'ornementation où réside la gloire de Saint-Marc, conclut en ces termes : « Maintenant, pour dire la vérité, Saint-Marc de Venise ne peut être comparé aux chefs-d'œuvre de l'architecture gothique, dont le vrai nom est l'architecture chrétienne. Il n'a ni la vaste étendue de nos cathédrales, ni leur prodigieuse hauteur, ni leurs longues perspectives, ni cette demi-obscurité mystérieuse, ni cette majesté qui impose le silence, vous fait courber la tête et vous prépare à vous humilier dans la prière et l'adoration. »

Où la désillusion est profonde, c'est en voyant ce que Chateaubriand a pensé des églises gothiques. Le plus puissant des écrivains modernes, le suprême maître du style, le plus éloquent panégyriste de l'idée chrétienne, n'a rien trouvé à introduire dans l'immortel chef-d'œuvre qui formula en son temps l'idéal de la foi. Élevé dans les fausses idées du siècle auquel il ne peut se défendre d'appartenir en quelques points, il n'imagine pas que l'art possède quelque chose en dehors des conventions académiques, et il croit, sans le vérifier, que le style grec revit en des constructions bâtardes, lourdes et malsaines. Ce qu'il admire dans Paris, comme étant l'expression « de la piété et de la foi », c'est l'Hôtel des Invalides : « On dirait qu'il a fait monter ses voûtes dans le ciel, à la voix du siècle religieux..., cloître militaire où l'art a mêlé les idées guerrières aux idées religieuses, et marié l'image d'un camp de vieux soldats aux souvenirs attendrissants d'un hospice ! » Le palais de Versailles lui apparaît également comme un hommage rendu à la religion. Quant aux églises gothiques, le grand écrivain demande pardon au lecteur de l'entretenir d'un sujet aussi misérable; leur seul mérite réside dans la date de leur construction, qui rappelle des mœurs fort inférieures, à vrai dire, mais vénérables par ce reflet d'antiquité : « L'ordre gothique, au milieu de ses proportions barbares, a toutefois une beauté qui lui est particulière. » Précieux aveu, mais quelle est-elle cette victorieuse beauté? C'est que le gothique rappelle les forêts druidiques; qu'un effet vaporeux se joue

autour des tours jumelles, lorsque les nuages y descendent, et que « les corneilles voltigent autour de leurs faîtes et se perchent sur leurs galeries (1) ». Pauvre génie humain, lorsqu'il se livre à ses rêveries, sans être éclairé de la connaissance des choses!

Avec un sentiment plus exact des beautés de l'art, Victor Hugo se tient à côté de la vérité (2). L'aperçu général qui ouvre sa description de Notre-Dame de Paris ne manque point d'à-propos et de charme; mais, dès qu'il cherche à préciser, il se fourvoie. S'il n'attribue pas aux Goths l'invention du style, c'est pour en faire honneur aux Vandales, d'abord, et ensuite aux Orientaux. Le flamboyant du quinzième siècle, qui serait d'après lui le vrai gothique, est, dit-il, « de pure race arabe » : un examen sommaire de la structure et de l'ornementation des mosquées aurait prévenu cette illusion. Il croit que Notre-Dame a été commencée par Charlemagne, et qu'elle joint à ce mérite celui d'un style hybride, qui ne serait ni le roman ni le gothique, mais qui réunirait la solidité de l'un aux grâces de l'autre. En somme, sauf la sublime conception de la façade, qui est assez bien rendue, Victor Hugo ne sait voir du reste de l'édifice que les détails de l'ornementation, et il s'y perd. La question principale, celle de la structure, lui échappe complètement.

Il serait superflu d'ajouter quoi que ce soit à ces illustres exemples.

Ce qui a remis en honneur, dans l'esprit du public, le style gothique appliqué à la construction des églises, c'est un sentiment religieux plus épuré, dégagé surtout des conventions académiques et païennes qui le dénaturaient depuis trois siècles. On reconnaît maintenant que cette architecture légère, mais solide, grave quoique souriante, est la seule qui sache traduire, sous une forme monumentale, les grandes et pieuses idées que le christianisme a la mission de faire triompher dans ce monde. Mais, en se limitant aux minuties de l'ornementation, choses variables selon les temps et les lieux, on s'interdit la faculté de comprendre les mérites bien autrement considérables de la structure et de l'ensemble. Or, là est la gloire de l'art gothique, là est le secret d'une supériorité matérielle et morale, contre laquelle nulle autre ne saurait prévaloir.

Alph. CASTAING.

(1) Chateaubriand, *le Génie du Christianisme*, IIIe partie, l. I, ch. VI à VIII.
(2) V. Hugo. *Notre-Dame de Paris*, l. III, ch. I.